

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUTOUR DU CORPS ET POUR L'IMAGE : LA CRÉATION DE MISES EN SCÈNE AU
SEIN D'UNE EXPÉRIENCE PHOTOGRAPHIQUE À HUIS CLOS

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MARION LANDRY

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer toute ma gratitude envers mes directeurs de recherche, Monique Régimbald-Zeiber et Mario Côté, pour le soutien généreux qu'ils m'ont accordé tout au long de mes études à la Maîtrise, ainsi que pour la qualité, la justesse de leurs commentaires et de leurs interventions.

Je veux aussi témoigner de ma reconnaissance à l'égard d'André Clément, directeur du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques, et Barbara Wall, assistante à la gestion du programme, pour avoir contribué à l'achèvement de mon projet d'études.

Enfin, je tiens à remercier la famille Landry, pour sa disponibilité et son soutien financier, mes amies Noémie da Silva, Marie-Didace Doyon et Virginie Larivière, pour avoir su trouver les mots de réconfort dans les moments de doute et d'incertitude, ainsi que mon ami Martin Verrault, pour son aide inestimable lors du montage de l'exposition.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ	v
OUVERTURE	
UN RITUEL PHOTOGRAPHIQUE	1
1.1 Mises en scène pour l'image : le processus de création	1
1.2 Un corps qui pose et s'oppose (<i>Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots</i>)	4
1.3 Le temps de la photographie.....	5
PREMIER MOUVEMENT	
OBJECTIVATION : ESTHÉTISATION DU CORPS À HUIS CLOS	8
2.1 Convoquer le soi en tant qu'autre	8
2.2 L'artiste dans l'œuvre : jusqu'où montrer?	9
2.3 Un paradoxe dans l'intention	13
2.4 Corps et photographe anonymes	15
DEUXIÈME MOUVEMENT	
AUTOUR DU CORPS ET POUR L'IMAGE : LA CRÉATION DE MISES EN SCÈNE	18
3.1 Une posture photographique	18
3.2 Le Forum recherche-création (<i>Une lettre adressée à Théo</i>)	20
3.3 Un théâtre d'opérations.....	22
3.3.1 Isolation, condensation.....	23
3.3.2 Contrepoint, ��tranget��	25
FINALE	
RETOUR SUR IMAGES	28
BIBLIOGRAPHIE	41

LISTE DES FIGURES

RÉSUMÉ

Figure	Page
1.1 Sans titre, de la série <i>Étude sur la mélancolie et l'hystérie</i>	9
1.2 Sans titre, de la série <i>Étude sur la mélancolie et l'hystérie</i>	9
1.3 Sans titre, de la série <i>Éviscérer l'affect : étude sur la mélancolie</i>	10
1.4 Sans titre, de la série <i>Éviscérer l'affect : étude sur la mélancolie</i>	10
1.5 Sans titre, de la série <i>Impostures</i>	10
1.6 Sans titre, de la série <i>Impostures</i>	10
1.7 Sans titre, de la série <i>Impostures</i>	11
1.8 Refuser, de la série <i>Impostures</i>	11
1.9 <i>Le jour où je m'ai plus fait confiance aux mots</i>	23
1.10 Sans titre # 1	25
1.11 Sans titre # 2	25
1.12 <i>Le jour où je m'ai plus fait confiance aux mots</i>	33
1.13 Sans titre # 2	34
1.14 Sans titre # 3	35
1.15 Sans titre # 4	36
1.16 Sans titre # 5	37
1.17 Sans titre # 6	38
1.18 Sans titre # 7	39
1.19 Sans titre # 1	40

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, ma pratique de la photographie privilégie l'élaboration de mises en scène qui impliquent le corps et qui s'orchestrent en fonction de règles pré-établies, notamment le travail en studio et en circuit fermé. Les images qui résultent de ces actions ponctuelles sont ensuite l'objet d'une sélection, pour éventuellement constituer des ensembles photographiques en couleur et de grandes dimensions. En ce qui me concerne, la poursuite d'études à la Maîtrise en arts visuels répond à un désir de nommer et de théoriser un processus de création dans lequel je me suis engagée, jusqu'alors, de manière intuitive.

Essentiellement, le mémoire examinera la relation entre un corps et une pratique de la photographie sous différents angles et ce, dans le but de comprendre la fonction du corps et du médium photographique en regard des images qui se créent. Pour ce faire, je me rapprocherai d'abord de mon objet d'études en adoptant le point de vue de «l'artiste-agissant», en observant le corps au moment de la mise en image et dans l'instant de la pose photographique. Puis, dans un mouvement contraire, je me détacherai progressivement de l'expérience du corps au sein du rituel photographique afin de mettre en lumière ce qui, dans la pratique, s'organise et se construit autour du corps. Enfin, en me penchant sur deux expériences performatives réalisées dans le cadre de la Maîtrise, je soulèverai la question qui sous-tend cette recherche : est-ce précisément le corps, ou l'idée du corps, qui oriente l'ensemble de ma production artistique ?

Ce mémoire accompagne l'exposition *Béances*, présentée au CDEx, du 13 au 25 février 2009.

Mots clés : arts visuels, photographie, image, corps, mise en scène, pose, huis clos, rituel, théâtralité.

OUVERTURE

UN RITUEL PHOTOGRAPHIQUE

1.1 Mises en scène pour l'image : le processus de création

Depuis quelques années déjà, ma pratique de la photographie privilégie l'élaboration de mises en scène qui documentent le corps dans des lieux que j'investis et ce, dans le but de produire un effet, un phénomène recherché. Le processus de création est tout entier voué à la production de photographies en couleur et de grandes dimensions, qui sont par la suite regroupées en des ensembles. Les séances photographiques, étapes décisives à la réalisation des images, s'orchestrent en fonction de règles pré-établies; au sein d'actions ponctuelles qui respectent les habitudes de ce que je nomme le « rituel photographique ». À titre d'exemple, la prise de vue s'effectue toujours en studio et en circuit fermé (la photographe est seule avec la caméra), dans un espace restreint et avec une économie de moyens.

Afin de soumettre le sujet (corps et ce qui l'entoure, l'enveloppe) au dispositif photographique, il faut au préalable concevoir et circonscrire un lieu, une arène pour le travail. Dès lors, un point de vue est adopté sur ce qui est à photographier en déterminant, par le cadrage, ce qui fera ou non partie de l'image et en choisissant, au moyen de l'éclairage, ce qui sera mis en lumière ou gardé dans l'ombre. Au sein du rituel, la prise de vue et la mise en image du corps impliquent à chaque fois un affrontement qui lie et oppose deux entités : le corps et le médium photographique. Enfin, de cette rencontre forcée et obligée dans la représentation naîtront des images qui feront l'objet d'une sélection. C'est donc dire que tout un théâtre est mis en place, autour du corps et pour la création d'une image.

Dans le contexte d'un tel travail de l'image, la prise de vue photographique, (l'opération qui consiste à fixer un instant pour l'extraire d'un continuum temps) s'avère cruciale et n'admet aucune présence étrangère à celles de la photographe et

de la caméra. La mise en image s'exécute à huis clos et requiert le retrait partiel des activités liées à la parole. Dans un mutisme presque complet, je m'affaire à délimiter, à construire un espace scénique qui dans la plupart des cas, rapproche le sujet de l'objectif de l'appareil. La mise en branle du rituel est d'une grande lenteur, mais à partir du moment où l'obturateur de la caméra est armé, tout se passe très vite. À chaque fois, le rythme change et le corps se soumet à la vitesse synchronisée du flash et de l'appareil photographique, tous deux sur trépieds. Cette accélération soudaine des mouvements du corps est en partie attribuable au fait que je campe simultanément les rôles de modèle et de photographe.

Quand je me désigne comme sujet, mon corps se place en face de l'objectif, tout près de l'appareil. Devant et pour la caméra, mais à l'abri des regards extérieurs, une posture est adoptée ou un geste est posé. Au sein de la mise en scène préalablement établie, le corps prend la pose, se photographie, puis répète cette opération jusqu'à ce qu'un rouleau complet de pellicule 120 ait été exposé. Un rythme se crée graduellement alors que le corps cherche à se conformer à la temporalité photographique. Paradoxalement, l'exécution machinale du geste et le choix arbitraire de la pose s'inscrivent tout de même dans une attitude propre au photographique : celle de l'attente, de la pose, du silence. Celle du corps contenu, qui se sait regardé, et que l'on associe instantanément à l'attitude des premiers portraits photographiques du 19^e siècle.

Or, plusieurs questions viennent à l'esprit : pourquoi reproduire le geste? Pourquoi reprendre la même pose? S'agit-il d'en arriver à une forme de synthèse, à un condensé des forces photographiques actives (chimiques, physiques et optiques) et corporelles (présence, pose et mouvement)? Quelle est la fonction de la répétition? S'agit-il de détacher le corps progressivement de sa représentation? Ce qui semble évident, c'est que le choix du médium photographique rend manifeste un désir de délimiter précisément un instant dans le temps. Plus exactement, l'usage de la photographie témoigne de la volonté de briser, de disséquer le mouvement d'une transition imperceptible pour en extraire une image. En ce sens, l'appareil photographique est l'outil tout indiqué pour faire voir ce qui échappe à l'œil et à la

raison dans la continuité, le mouvement du temps. Il permet d'isoler le sujet d'un contexte, de le mettre en scène à l'intérieur d'un cadre et de lui assigner un espace réduit, celui de l'image. Procéder à un tel découpage pour choisir d'arracher, de fixer une image visible du sensible (le « réel ») engendre une perte (tout ce qui n'est pas dans l'image), ce qui me porte à croire qu'une certaine violence accompagne tout acte photographique. Violence sourde et d'autant plus insidieuse qu'elle est intrinsèque à la prise de vue, à la mise en image photographique. Cette violence accompagne sournoisement le sujet photographié, car il sait ce dont est capable la photographie. Malgré ses efforts (légitimes, mais vains), il ne contrôlera jamais complètement l'image qu'il veut prendre/donner/laisser et puis délaisser de lui : c'est qu'à travers le dispositif photographique, on lui soutire une image qu'il n'a pas choisie.

Quand mon corps (se) pose devant l'objectif de la caméra, il est non seulement conscient de cette faculté qu'à la photographie de figer un sujet pour toujours, il désire ardemment s'y prêter, s'y assujettir même. Alors, comme pour renforcer l'effet de pétrification associé à l'instant de la prise de vue, je fais usage du retardateur de la caméra et d'un long déclencheur souple pour prendre la pose en attendant l'éclat du flash. Tout ce que le corps livre et retient se fait dans l'expectative de cette explosion de la lumière qui le saisira. L'éblouissement fige le modèle et l'éclat du flash fixe la pose; il décompose le mouvement dans l'instant et opère un arrêt pour l'image. À l'intérieur de ce dispositif calculé et en regard de ce qui caractérise le médium photographique, je cherche à capter une défaillance du corps, un moment d'inattention de la part du modèle, une variation dans son état. Au bout du compte, la posture, le geste ou le mouvement n'ont autant d'importance que cet infime phénomène (glissement) à saisir dans l'instant :

La pose devant l'objectif s'apparente à un moment tragique, ce moment adéquat où le corps doit se ressembler. Cet instant, dans la photographie primitive et dans le daguerréotype, durait de nombreuses minutes, prolongeait la torture et, comme le notaient Balzac, Nadar et tant d'autres, exposait le sujet à un sentiment de mort et de perte de soi.¹

Dans l'expérience du rituel photographique, je cherche à subvertir la dynamique de séduction inhérente à toute prise de vue qui implique un sujet; un sujet qui se sait photographié. Mieux encore, je souhaite transformer la force, la « charge » de cette implication en la fixant lorsqu'elle est sur le point de basculer vers autre chose. Lorsque dans un mouvement de renversement, le modèle n'essaie plus d'incarner une idée préalable à la prise de vue. Je veux saisir l'instant où le sujet ne cherche plus à « se ressembler », le moment où il ne s' imagine plus en image. Ainsi, la pose rend possible la fixation d'une transition presque imperceptible, celle de la rencontre simultanée du corps sujet et du corps objet. La caméra devient donc le témoin privilégié pour capter, produire et atteindre une image inaccessible, celle de la perte de soi, celle de l'autre en soi.

1.2 Un corps qui pose et s'oppose (*Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots*)

Dans le cadre d'un séminaire à la Maîtrise, j'ai réalisé un premier acte de performance public par le biais duquel j'exposais les étapes de mon processus photographique. Pour être plus précise, le rituel photographique, qui s'exécute habituellement à huis clos, a dans ce cas-ci été livré à un groupe témoin. Cet événement a provoqué une interrogation au niveau de la pratique et surtout, a permis de la définir plus justement; notamment en ce qui concerne l'aspect performatif qui agit pleinement lorsque je mets le corps en scène pour l'image. En fait, cette expérience performative en présence de témoins a déclenché un questionnement concernant l'intention qui mobilise tout le travail : qu'est-ce qui motive réellement le geste créateur? Est-ce que le but à atteindre demeure encore et toujours l'image? Sa production possible et impossible, accessible et

¹ Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *Disparitions et apparitions*, in *Le corps évanoui : les images subites*, Paris, Hazan, 1999, p. 24.

inaccessible? Et enfin, pourquoi s'engager exclusivement dans un processus photographique?

Si la performance liée à cet exercice a été déterminante lors du cheminement à la Maîtrise, c'est qu'elle a permis de dévoiler des éléments de la démarche qui, à ce moment, n'avaient jamais été abordés. Par exemple, la façon dont le travail photographique à huis clos me protège de la parole, du regard de cet autre que je ne peux soutenir lorsque je suis impliquée dans le processus photographique. En conséquence, le fait de n'avoir pu prononcer un mot, avant, pendant et même après la performance a été révélateur. Le réel a été éprouvé, montré, sans toutefois passer par la parole. La voix s'est tue pour faire voir ce que j'aurais pu dire à voix haute et devant le groupe : le corps qui figure permet l'émergence d'un sens qui n'est pas uniquement lié aux mots. Exposé au regard de l'autre, il peut devenir une surface, un lieu d'énonciation qui révèle une stratégie effectivement à l'œuvre dans la pratique. Ainsi, l'exercice mis en scène et ritualisé, couplé au travail à partir du corps, a permis de renverser, de transformer un refus d'énonciation en une forme de langage autre et que je maîtrise, celui de l'esthétique photographique qui engage la mise en scène, la matière, la forme, la couleur et la lumière. À cet égard, photographe pourrait témoigner d'un refus d'expliquer, de nommer, de dire; le rituel photographique servirait alors de plate-forme pour la mise en image d'un corps qui pose et s'oppose.

1.3 Le temps de la photographie

Sur un autre registre, cet exercice performatif m'a conduite à confronter deux approches, celle d'un corps qui pose pour l'image, sans témoin et celle d'un corps en mouvement qui performe, devant un public. Suite à l'événement, je me suis demandé de quelle façon et à quel moment le regard de l'autre est impliqué dans la réalisation d'une action performative? Quand on est témoin d'une performance ou lorsqu'on regarde une image photographique, qu'est-ce qu'on est amené à percevoir : le corps de l'artiste dans l'œuvre ou le corps de l'artiste à l'œuvre?

Qu'est-ce qui est vu? Serait-ce ce que l'artiste donne effectivement à voir dans la matérialité de la représentation ou du non-dit qui se projette sur la surface de son corps? En quoi une performance devant public diffère-t-elle, en terme d'expérience et d'images produites, de la mise en scène d'un corps à huis clos?

Ce qui distingue l'une de l'autre me semble lié à la distance et à l'arrêt. Quand le corps s'exécute et s'exhibe devant un public, il est dans l'immédiateté du regard que l'on pose sur lui : l'artiste et les témoins occupent le même espace. L'autre a accès à l'actualisation de l'oeuvre, à sa réalisation et à son incarnation subite dans l'instant, à sa construction dans le moment présent. Si tout au long d'une performance, les spectateurs fragmentent et découpent effectivement l'oeuvre du regard en choisissant de s'attarder ou non sur certains éléments, ce qui est (se) produit relèverait davantage de l'expérience en continu. Ainsi, puisqu'une action performée en présence d'un public ne peut s'élaborer qu'au fil du temps et dans une « immédiateté partagée », l'oeuvre s'en trouve généralement comprise et reçue comme un ensemble, un tout.

À l'opposé, et dans le cas d'une mise en scène à huis clos pour l'image, la photographie opère un décalage dans le temps et immobilise le sujet, elle produit une image fixe et en différé d'un corps qui performe sans autre témoin que la caméra. Lorsque le fruit de cette mise en scène parvient à l'œil du public, c'est que le corps/modèle de l'artiste, assujetti au dispositif photographique, a subi une transposition : il s'est d'abord transformé en image latente sur la pellicule, ensuite progressivement en image concrète, fixée sur le papier. Ainsi, le regard posé sur une photographie se confronte non seulement à la manifestation d'une illusion, mais il découvre, par son action (son attention), l'essence même du médium photographique :

Ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. Peu importe la durée physique de cette pose; même le temps d'un millionième de seconde (la goutte de lait de H. D. Edgerton), il y a toujours eu pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'*Operator*, mais le terme d'une "intention" de lecture : en regardant une photo, [on] inclut fatalement dans [notre] regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil.

[On] reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose.²

PREMIER MOUVEMENT

OBJECTIVATION : ESTHÉTISATION DU CORPS À HUIS CLOS

2.1 Convoquer le soi en tant qu'autre

Lorsqu'un artiste se prend pour modèle dans une pratique photographique en circuit fermé, peut-il vraiment convoquer le soi en tant qu'autre? Dans l'affirmative, est-ce que la caméra tiendrait le rôle de cet autre qui regarde et objective? À bien y penser, force m'est d'admettre que l'appareil photo, dans le contexte du rituel photographique à huis clos tel que je le pratique, ne remplace pas le regard que l'autre porte sur moi. Quand un artiste se prend pour modèle, cela revient à dire qu'il cherche à créer une image qu'il veut donner de lui, ou du moins à partir de lui. En effet, quand on se photographie, on détermine les conditions selon lesquelles le corps sera mis en image en lui attribuant un lieu, en effectuant une mise en scène précise et en privilégiant une esthétique. Pour ces raisons, la caméra demeure un objet que l'on investit et ne deviendrait pas, comme je l'ai déjà cru, le vecteur d'une extériorité s'immisçant indirectement dans le rituel photographique.

Dans le cadre d'une mise en scène, ou même simplement d'une séance qui engage directement un photographe et un modèle consentant, un sujet photographié est toujours un sujet qui se sait regardé, un sujet posé et se sachant poser : « [...] dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir [...].⁴ »

⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 25.

En somme, si l'autre est convoqué à l'intérieur du processus (rituel photographique), c'est plutôt à titre de destinataire que par le biais de l'appareil braqué sur moi, puisque cet autre est dans l'intention. Paradoxalement, l'élaboration de mises en scène et de photographies en circuit fermé témoignerait alors et avant tout d'un désir de communiquer, de franchir un pas vers cet autre, car même latentes et en voies d'être actualisées (réalisées), les images se pensent et s'imaginent regardées : elles s'adressent toujours et déjà à un public, à un témoin.

2.2 L'artiste dans l'œuvre : jusqu'où montrer?



Figures 1.1 et 1.2 *Sans titre*, de la série *Étude sur la mélancolie et l'hystérie*, 2004, photographies couleur (épreuves chromogéniques), dimensions variables.



Figures 1.3 et 1.4 *Sans titre*, de la série *Éviscérer l'affect : étude sur la mélancolie*, 2005, photographies couleur (épreuves chromogéniques), dimensions variables.



Figures 1.5 et 1.6 *Sans titre*, de la série *Impostures*, 2006 et 2005, photographies couleur (épreuves chromogéniques), dimensions variables.



Figures 1.7 et 1.8 *Sans titre* et *Refuser*, de la série *Impostures*, 2005 et 2006, photographies couleur (épreuves chromogéniques), dimensions variables.

Quand on s'attarde aux œuvres que j'ai produites au cours des dernières années, on constate que mon corps est partout : il remplit la surface des images, de séries entières d'images. Les photographies sont cadrées de telle sorte que le corps prend toute la place, au sens propre comme au sens figuré. La peau, ses blessures, ses imperfections, son maquillage, deviennent un motif récurrent (**Figures 1.1 à 1.8**). Or, l'omniprésence de l'artiste dans ses œuvres a tôt fait de soulever une question : jusqu'où montrer ? L'utilisation fréquente du corps en image, mais aussi la proximité de l'objectif de l'appareil photographique peut conduire à de l'excès. Engagé et coincé (contraint) dans une relation à l'image qui l'invite à regarder (à admettre) un corps qui s'exhibe dans tous ses états, l'autre, à qui ses photographies sont destinées, se trouve malgré tout confronté à la présence indue, ostensible de l'artiste dans l'œuvre.

La mise en spectacle de soi, peu importe la forme qu'elle prend, et même dans ses démonstrations les plus subtiles (discrètes), ne va jamais sans une certaine arrogance, une certaine violence. Ainsi, l'artiste qui use de stratégies telles que la dissimulation ou le travestissement ne disparaît pas pour autant d'une œuvre. Mais alors, quand un artiste a recours à ces tactiques, qu'est-ce qu'il désigne? Son absence par effacement ou sa « plus-que-présence »? À ce propos, et plus précisément au sujet de l'agacement provoqué par la prolifération de l'intime dans la sphère publique et artistique des dernières années, certaines critiques virulentes lui « [ont] reproché sa vacuité et son exhibitionnisme indu. Plusieurs y voient même le symptôme d'une faible conscience de l'historicité et y suspectent une défection du sens.⁵ »

En conséquence, qu'est-ce qui est réellement signifié lorsqu'un artiste impose une telle image de soi au regard d'autrui; quand il se désigne, ouvertement ou non, comme objet d'attention? Une pratique fondée sur la production et l'accumulation d'images de soi pourrait certes se voir attribuer un penchant fétichiste.

De tels jugements [...] semblent quelque peu sommaires du fait qu'ils négligent d'interroger les déterminismes sous-jacents à cette esthétique, mais aussi parce qu'ils assimilent l'intime à cette catégorie du moi propre au narcissisme et au repli sur soi, renvoyant au sujet dans son rapport avec lui-même. On pourrait penser que l'intime formulé dans un nombre considérable de pratiques contemporaines n'exhibe pas tant la première personne qu'il manifeste la présence à soi de l'autre en exprimant un souci pour le lien.⁶

On ne pourrait toutefois nier la nature obsessionnelle sous-jacente, indissociable même, de tout acte photographique : la fonction indicielle de la photographie en a fait l'outil tout indiqué pour assouvir un désir de comprendre et de matérialiser une réalité qui échappe. Est-ce ce qui donne, d'un point de vue, une valeur narcissique augmentée aux pratiques qui privilégient la mise en scène de soi au moyen de la photographie? En prenant appui sur ma démarche artistique, je dois reconnaître qu'il

⁵ Marie-Josée Jean, *L'image complice : The Knowing Image*, Montréal, Vox, centre de diffusion de la photographie, 2000, (non pag.).

⁶ *Ibid.*, (non pag.).

y a, dans l'acte qui consiste à me photographier, une envie irréprouvable, irrésistible de fixer une image à partir (et autour) du corps. Il faut cependant souligner qu'à la différence de certains artistes qui le font dans une visée autobiographique ou sur un registre de l'instantanéité, de la spontanéité; notamment Raymonde April ou Nan Goldin, le corps est, en ce qui me concerne, esthétisé, puisqu'il est documenté depuis un cadre spécifique et à partir de règles et conduites particulières à adopter. Ainsi, l'appareil photographique ne m'accompagne pas quotidiennement et la création des images ne se conçoit pas à tout moment. La prise de vue photographique s'opère lors d'actions programmées et déterminées par un dispositif de mise en image bien précis.

À certains égards, la façon dont je mets le corps en scène se rapproche davantage du processus photographique de Cindy Sherman. Bien que ma pratique ne questionne pas les enjeux identitaires, ni ne confronte directement les stéréotypes du corps féminin dans la représentation, à l'instar de Sherman, l'acte photographique s'élabore dans un contexte particulier, celui du studio. Concevoir le studio comme une scène, un espace choisi, investi et transformé par l'artiste, contrôler l'éclairage, puis déterminer quand et comment les photos seront prises, permet la mise en œuvre d'un non-lieu pour le corps. Au cœur d'un tel processus photographique, ce n'est pourtant pas le corps, mais le moment de la prise de vue qui détient le rôle principal. Comme un objet malléable, manipulable, « l'instant décisif » de la pose pourra se répéter, être remanié de nombreuses fois lors d'une même séance en studio, entraînant le corps et la caméra dans une danse et contribuant à insuffler les images en gestation d'une intensité dramatique, d'une qualité de présence construite, foudroyée de lumière dans l'instant.

2.3 Un paradoxe dans l'intention

Quelles pourraient être, dans ce cas, les raisons qui me conduisent à soumettre le corps à un tel rituel photographique? Serait-ce à des fins d'objectivation, d'esthétisation ou de transformation? Dans le cadre des mises en scène que

j'élabore, le corps fait l'objet de remaniements, mais ces interventions ne visent pas sa modification réelle (charnelle) et définitive (identitaire) : quand il se conforme aux procédures du dispositif photographique, il n'est ni mutilé, ni engagé dans une confrontation directe avec le public. La douleur, la souffrance et le risque, que l'on a vus associer aux arts de la performance avec entre autres Marina Abramovic, Chris Burden (Body Art) et Orlan (Art charnel), ne sont pas convoqués ici. Au sein de ma pratique artistique, s'il est question d'épreuve, c'est plutôt dans la ritualisation du rapport à l'image photographique qu'elle se manifeste. Alors, au moyen des mises en scène et bien que provisoirement, l'image subjective de mon corps est effectivement l'objet d'une dépersonnalisation car elle devient, une fois soumise au processus et à la technique photographiques, ritualisée, théâtralisée : autre.

Or, j'ai remarqué qu'un désir paradoxal accompagne et précède même la création de chaque image où le corps est impliqué. Ce désir, qui consiste à vouloir « s'effacer à vue », a eu des répercussions sur la façon dont je construis les images. Dans les photographies plus récentes, les transfigurations du corps qui, depuis longtemps, s'exécutaient par le biais du maquillage, du déguisement et du travestissement, ont été remplacées par des manipulations plus subtiles et fines. À titre d'exemple, elles peuvent maintenant s'effectuer par le choix d'un costume et d'une posture plus anodins, ou grâce aux seuls moyens de l'éclairage et du cadrage. De cette façon, photographier le sujet de dos, fragmenter le corps dans l'image, choisir de ne pas montrer le visage en entier et faire usage du flou, sont autant de tactiques utilisées qui permettent la dissolution, à travers l'œuvre, d'une présence qui relèverait de l'autoreprésentation. Animé de mouvements contradictoires, parce qu'il souhaite dans un même élan révéler puis cacher le corps, le désir d'effacement génère ainsi une tension dialectique qui anime l'artiste, puis l'œuvre à toutes les étapes du processus de création. L'expérience photographique aurait alors une double fonction, qui donnerait au « corps-sujet » l'occasion de se révéler, puis de se distancier à travers l'œuvre.

2.4 Corps et photographe anonymes

Parce qu'elle tient le rôle d'une figure récurrente au sein des œuvres antérieures, la question du corps comme motif et comme matériau s'impose. Or, à travers le regard d'un photographe ou au sein d'une œuvre, est-ce qu'un corps peut réellement demeurer anonyme, peut-il vraiment s'effacer? D'abord, à propos de l'appareil photographique qu'on voudrait parfois considérer comme un outil neutre, il n'en n'est rien. Bien loin de nous permettre de témoigner de la réalité avec transparence (objectivité), il rend au contraire manifeste la subjectivité d'un regard, d'une pensée. Ainsi, les desseins du photographe sont inévitablement trahis par les décisions qu'il prend, par ses choix, par ce qu'il inclut ou n'inclut pas dans le cadre. Quand on parle de « l'œil du photographe », on oublie souvent que « ce » qui se place derrière la caméra, c'est quelqu'un fait de croyances, d'idées, d'intentions (avouées ou non) et qui décide, à tel moment plutôt qu'à un autre d'isoler, d'extraire d'un continuum ce qu'il voit (ce qu'il veut) dans le viseur :

La précision de l'image, la technique de prise de vue, l'exactitude du développement tendent à faire du photographe un technicien anonyme, interchangeable, extérieur au processus photographique; cette vision néglige la part subjective essentielle qui caractérise l'individu prenant une photographie. Le travail du photographe est visible, et il confère ambiguïté et trouble à l'image : la même vue, prise par deux personnes différentes, n'est jamais semblable, et on ne peut prendre deux fois la même photographie. Le photographe opère un travail de découpe spatiale, de cadrage, de clôture [...].⁷

Ensuite, le corps en image, quel qu'il soit et malgré toutes les transformations qu'on lui fait subir, nous informe sur un genre, une époque. Il est signifiant, porteur d'une identité et d'une symbolique. Même objectivé à travers une œuvre, le corps peut difficilement rester neutre ou anonyme, puisqu'il demeure irrémédiablement ancré dans un contexte social, culturel, historique, politique. À cet égard, les seuls cas qui feraient peut-être figure d'exception impliqueraient un usage plus radical du corps au niveau de la représentation, par une fragmentation ou un traitement qui le rapprocherait de l'informe. Dans le champ de la peinture, on trouve dans l'œuvre de

⁷ Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *Disparitions et apparitions*, in *Le corps évanoui : les images subites*, Paris, Hazan, 1999, p. 37.

Francis Bacon l'exemple probant d'une telle mise à l'épreuve du corps représenté. Premièrement, parce qu'il a réussi à faire voir et vivre, par la sensation, un corps universel. Deuxièmement, parce qu'il a su redéfinir la figuration en peignant la « tête-viande » et le « devenir-animal » de l'homme, qui en fait, ne constituent « qu'une étape vers un devenir imperceptible plus profond où la Figure disparaît.⁸ »

Par ailleurs, lorsqu'on est confronté aux corps peints de Bacon, on fait presque inévitablement et unanimement l'expérience d'un trouble. À priori, cette réaction est imputable à une tactique du peintre qui a évité de circonscrire les corps en peinture, comme s'il avait voulu ne jamais les figer dans la représentation, dans une représentation. Cependant, il est impossible d'attribuer le malaise et la tension qui émanent des œuvres au seul traitement pictural du corps. D'une part, il faut reconnaître que la sensation de trouble est aussi le résultat d'une composition de l'artiste, parce qu'autour du corps et dans chaque tableau, il y a plusieurs éléments qui coexistent et s'affrontent afin de créer un malaise, une tension. D'autre part, on ne peut dissocier ni d'une époque, ni d'un lieu, la façon dont le corps sera mis en oeuvre par un artiste, puis compris d'un public. En ce sens, l'approche picturale du corps selon Francis Bacon est révélatrice, parce qu'elle met en lumière un paradoxe : même en se rapprochant d'une certaine universalité par l'informe, elle nous rappelle que le corps en oeuvre ne peut être pensé, conçu, ni même discuté, sans tenir compte du contexte social, culturel, esthétique et philosophique duquel il est issu; sans faire cas de la subjectivité qu'il expose et qui le constitue.

En regard de ce qui vient d'être soulevé à partir des œuvres de Francis Bacon, je constate que chacune des images que je mets en scène est pensée et conçue comme une proposition ambivalente. Ainsi, bien qu'un corps soit mis de l'avant dans la plupart de mes photos, il n'y a pourtant rien qui nous informe de sa réalité quotidienne, rien qui nous permette de l'inscrire avec certitude dans une époque précise. À l'inverse, lorsqu'il est soumis au rituel photographique, mon corps cherche à s'ancrer dans un espace de représentation, une temporalité qu'il a construite de

⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 4^e éd., Paris, La Différence, coll. La vue le texte, 1996, p. 23.

toutes pièces. Alors que le travail en studio vise la construction d'un non-lieu et prive le corps de son contexte, ce principe d'abstraction se trouve dialectisé par la mise en œuvre d'un corps singulier, féminin, contemporain : malgré tout désir d'utilisation par effacement, je « suis » ce corps que j'expose. Au cœur de ce paradoxe, le corps incarne et actualise la confrontation de volontés contradictoires, un désir de révéler simultanément l'universel et le particulier.

DEUXIÈME MOUVEMENT

AUTOUR DU CORPS ET POUR L'IMAGE : LA CRÉATION DE MISES EN SCÈNE

3.1 Une posture photographique

Si l'intention qui sous-tend la création d'images photographiques ne vise pas, du point de vue d'un éventuel regardeur, la reconnaissance ou la ressemblance du corps de l'artiste et des objets mis en scène, quel serait alors son dessein? Qu'est-ce que la photographie, telle que je la mets en œuvre dans le contexte du rituel photographique, cherche à soutirer de ses sujets? Afin de mieux cerner ce qui mobiliserait le processus créateur et plus précisément, ce qui expliquerait l'usage de la photographie comme médium, il convient de revenir à la pose et à ce qu'elle pourrait engendrer.

Or, bien que je prenne la pose et que je soumette mon corps au dispositif photographique, le but visé n'est ni de produire des autoportraits qui me révèlent et me dévoilent en tant que sujet, ni de représenter ou de mettre en œuvre la « figure de soi », la « figure de l'artiste » ou la « figure de l'autre ». Dans le processus d'objectivation et de mise en image du corps par la photographie, il s'agit davantage de provoquer un micro-événement : celui généré par une instance (présence) captive à l'intérieur d'un système clos, le rituel photographique. Ainsi, sur la pellicule et au moyen de l'appareil photographique, je cherche à fixer un état précis du corps qui peut survenir lorsque le modèle ne porte plus attention au fait d'être en représentation. C'est en conjuguant l'effet de la pose photographique au rythme créé par la répétition d'une même attitude (posture ou geste) que j'essaie d'atteindre et de saisir cet instant où la conscience d'être vue et regardée s'estompe : l'imperceptible transition d'un corps sur le point de basculer de l'état d'objet à celui de sujet, à tout le moins. Lorsqu'il cesse d'être attentif à la représentation dans laquelle il s'est engagé, le corps du modèle s'abandonne. La répétition, conjointe à la rapidité d'exécution, lui permet de se détacher progressivement de la dynamique

de séduction inhérente à chaque prise de vue photographique. Confronté, puis assujéti à la logique interne du rituel photographique, le corps se met au service de l'œuvre pour actualiser la perte de soi : la charge d'une présence qui advient grâce à une « micro-expérience de la mort (de la parenthèse) [...]»⁹ »

Par ailleurs, il est important de mentionner que la provocation, la documentation de ce phénomène fugace, de cette disposition du modèle que je nomme « absence éveillée » ou « état zéro », ne s'obtient qu'en procédant par contraste, c'est-à-dire en tentant de faire advenir l'incontrôlable à l'intérieur d'un dispositif et d'une mise en scène pré-établis, déterminés et maîtrisés par l'artiste. À la toute fin du processus, une fois le négatif développé, puis les photographies imprimées, le tri et la sélection des images qui impliquent le corps s'effectuent en fonction de ce qu'elles mettent en œuvre ou non cette instance étrangère qui permettra sinon de s'éloigner, de déjouer l'intention initiale de l'artiste.

Enfin, même si le désir de fixer cette manifestation fugitive, brève et éphémère n'est pas motivé par un souci de me révéler, il dévoile toutefois une dialectique de l'image, une présence/tension qui se construit à l'intérieur d'un ensemble de paradoxes. Les photographies que je produis et même les mises en scène que j'élabore font état de cette oscillation constante entre camouflage et visibilité, entre exhibition et effacement, entre sujet opérant et objet photographié. Dans l'expérience photographique (au sein du rituel et au niveau de l'image), le corps devient ainsi un instrument de passage, un véhicule et un vecteur qui de par sa présence marque une limite : de l'intériorité à l'extériorité. Il révèle « l'expérience [d'une] figure qui se retire, comme celle du mot qui s'absente et du signe qui se défait.¹⁰ »

⁹ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 30.

¹⁰ Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, coll. Erres essais, 2007, p. 232.

3.2 Le Forum recherche-création (*Une lettre adressée à Théo*)

Jusqu'ici, la relation entre un corps et une pratique de la photographie a été observée sous différents angles. L'examen a permis de comprendre que mon corps agit comme un catalyseur, tant au sein du rituel photographique, qu'à l'élaboration des images. Souvent seul et principal protagoniste à l'intérieur d'un système clos (le rituel photographique), le corps producteur d'images rend possible la figurabilit   de micro-  v  nements. Puisqu'il est présent à toutes les étapes du processus de création, le corps constitue une assise incontournable au niveau de ma production artistique. Mais, est-ce précisément le corps, ou l'idée du corps, qui fonde les   uvres?

Au terme de la recherche à la Maîtrise, je me trouve confrontée à un paradoxe : le corps n'est pas l'objet qui oriente l'ensemble de ma production artistique, pas plus qu'il n'est le sujet des   uvres. Il va sans dire qu'il est déroutant d'en arriver à un tel bilan, quand le corps a toujours pris toute la place, dans les œuvres, et dans le discours sur les   uvres. Cela dit, je comprends que l'essentiel de mon activité créatrice réside maintenant dans ce qui se passe, s'organise et se construit autour du corps. Pour être à même de me pencher sur cet aspect de la démarche qui m'est le moins familier, il faut opérer un mouvement contraire à celui qui est effectué dans les mises en scène. Pour voir, littéralement, je dois me sortir de l'expérience du corps dans le rituel photographique. Au lieu de me rapprocher de mon objet d'étude, je dois m'en distancier.

Dans le but d'aborder ce qui, dans les œuvres, se crée en périphérie du corps, le point de vue de « l'artiste-agissant » c  dera alors la place à celui du « témoin-observateur ». En ce sens, je crois qu'il serait intéressant, une seconde fois, de faire appel à un   v  nement qui a eu lieu dans le cadre de mes études à la Maîtrise. Si je tiens à relater l'expérience du Forum recherche-création, c'est qu'elle peut contribuer à mettre en lumière les stratégies à l'œuvre dans le travail photographique.

Essentiellement, le Forum recherche-création consiste en un   v  nement que les étudiants de deuxième année du programme de Maîtrise en arts visuels et

médiatiques doivent mettre sur pied. Il est l'occasion, devant un public de pairs et de professeurs, de faire le bilan de la recherche qu'ils ont menée depuis leur admission au programme.

Le contexte du Forum recherche-création offrait, en ce qui me concerne, les conditions favorables à la réalisation d'une deuxième performance (la première expérience performative – *Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots* – est évoquée dans « l'Ouverture », ainsi que dans l'article 3.3.1). Dans ce cas-ci, une lettre a été lue. Avant de commencer à parler, vêtue de noir, je me tenais déjà immobile dans la pénombre, tournant le dos à l'assistance. Huit images sans légende ont ensuite défilé, après quoi, j'ai récité mon texte jusqu'au bout, sans interruption; sans aucun autre support visuel à proposer que la silhouette assombrie de mon corps. Une fois la lecture terminée, l'enchaînement des images du début a été projet   à nouveau et cela a permis de clore la conférence.

Au sujet de la lettre, il faut préciser qu'elle était adressée à Théo (pour théoricien, philosophe, penseur ou écrivain) et qu'elle faisait état de l'inadéquation entre un corps qui fait et un corps qui parle; entre un corps et un discours encore en opposition. Le texte et l'aspect performatif de son énonciation manifestaient le désir de faire se rejoindre deux entités distinctes pour donner enfin la parole à une pratique de la photographie. Comparativement à la performance antérieure (*Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots*), on reconnaît qu'ici, j'ai effectivement réussi à dire. Mais encore une fois, cela n'a été possible qu'en instaurant une distance, un espace   ouvr   entre le public et moi. Pour tenir un discours en présence de l'autre, j'ai d   circonscrire, comme dans le rituel photographique, un cadre pour la rencontre, un lieu pour le regard et l'écoute. D'une part, la parole a été mise en scène par la création de personnages qui s'affrontent en dialectique, qui opposent la pratique (la photo; le je) et le discours (les mots de Théo). D'autre part, l'usage conjoint et simultané du dos, de la voix et du noir a permis de résister au pouvoir du langage à mettre en boîte, en évitant de poser le discours sur les œuvres comme une explication. Mise en scène, la parole est devenue, en quelque sorte, photographique.

3.3 Un théâtre d'opérations

Le regard rétrospectif posé sur l'expérience du Forum recherche-création a eu une double fonction : de transfert, puis de distanciation. Ainsi, en observant une performance réalisée à l'extérieur du rituel photographique, je me suis éloignée du processus de création pour mieux voir. Or, si la conférence créée pour l'  v  nement a utilisé des stratégies de mises en scène également à l'œuvre dans ma pratique artistique, l'étude de son orchestration a par ailleurs contribué à me détacher du corps, de ce qu'il peut générer lorsqu'il est placé dans un huis clos photographique.

En fait, sans pour autant considérer le corps comme un instrument, j'en suis venue à comprendre qu'il participe à quelque chose de plus grand et qui le dépasse : dans le processus et même sur le plan des images, il est l'une des composantes permettant à un ensemble de fonctionner. En conséquence, quand j'examine et compare les performances conçues dans le cadre de la Maîtrise, je constate que dans les deux cas, des opérations similaires ont été effectuées, et que ces actions contribuent à créer un espace, un contexte propice à la construction combinée d'images et d'expériences.

3.3.1 Isolation, condensation



Figure 1.9 *Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots*, 2006, photographie couleur (épreuve chromogénique), dimensions variables.

Je ne sais toujours pas comment envisager cette photographie, parce qu'elle a été réalisée à l'extérieur du contexte habituel du rituel photographique. Elle fait partie des douze images qui ont été prises lors de cette performance, cette première rencontre avec l'autre au moment du « faire ». Cette image constitue à la fois un document d'archives et une œuvre, elle est le produit d'un face-à-face que j'ai orchestré, dans le studio du laboratoire photographique de l'UQAM.

Bien qu'elle témoigne d'une performance et que d'une certaine façon on veuille y adhérer, cette photographie atteste pourtant qu'elle est trompeuse et qu'elle ment. Lorsqu'on regarde cette image, on se trouve confronté à ce qui manque, d'abord un corps présenté dans sa totalité, puis une idée de l'espace dans lequel ce corps performe, et, enfin, un public qui observe la vue d'ensemble. En fait, au moment de la performance, la caméra et le flash sur trépied étaient placés derrière moi pour photographier un dos qui avait encore les traces de ventouses. Regardé d'un côté comme de l'autre, le corps se trouvait coincé entre deux témoins très différents, soit un appareil photo, soit un groupe de spectateurs. Puisque le corps performant était le seul à bénéficier d'une source d'éclairage, la majeure partie de la pièce était maintenue dans la pénombre. Cette action toute simple, qui consistait à mettre en lumière un seul élément parmi d'autres, a permis de diriger les regards et de concentrer l'attention en un point précis. Aussi, à l'instar de cette performance, je m'aperçois que dans la réalisation d'un grand nombre de mes images, le faible éclairage a été combiné à un cadrage qui fragmente l'espace dans le but d'isoler et de rapprocher le sujet à photographier. Quand ces opérations d'isolation et de condensation sont conjuguées, elles concourent à la mise en œuvre d'une charge implosive qui est d'ores et déjà le propre du photographique :

La photographie est sous le coup d'un arrêt qui ne se traduit pas tant par la perte ou le manque de mouvement (ce serait un reproche absurde), que par le reflux de l'énergie vers l'intérieur du cadre, en une sorte de condensation ou d'implosion. [...] Si on y réfléchit, aucune autre forme d'art n'a un rapport pareil au temps, que ce soit sous les espèces de la vitesse ou de l'angoisse de la disparition [...] Il y a en elle un rapport intrinsèque à la catastrophe, au point ou à l'instant d'effondrement, de retournement, où quelque chose va se défaire, changer d'état.¹¹

En quelque sorte, la création d'un rituel qui provoque la rencontre du médium photographique et l'expérience du huis clos fournirait la structure nécessaire pour produire un champ clos de forces, pour créer des oeuvres qui contiennent, actualisent et condensent en une seule image la somme des opérations qui les constituent.

¹¹ Régis Durand, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, coll. Mobile matière, 1990, p. 30 et 37.

3.3.2 Contrepoint, étrangeté

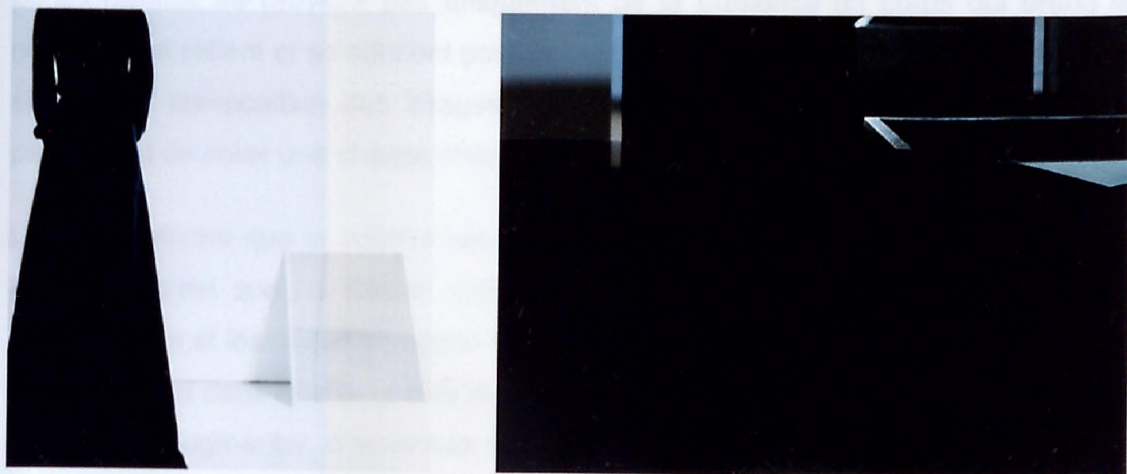


Figure 1.10 et 1.11 *Sans titre # 1 et # 2*, 2007,
photographies couleur (épreuves chromogéniques), dimensions
variables.

Dans le « Deuxième mouvement », il a été question de vérifier si le corps constitue l'objet principal, le fondement de mon activité créatrice. En me penchant sur deux expériences performatives réalisées dans le cadre de la Maîtrise à l'UQAM, j'ai compris que le corps est l'une des composantes d'un processus (le rituel photographique), et que de concert avec un nombre déterminé d'opérations, il contribue à la mise en œuvre d'un champ clos de forces.

Maintenant, je souhaiterais approfondir, en prenant comme référence ce couple d'images, les notions d'isolation et de condensation évoquées précédemment. Si je tiens à revenir sur ces notions, c'est qu'elles en sous-tendent d'autres qui interviennent dans le rituel photographique, ainsi que dans la composition des images.

Depuis que j'ai commencé à soumettre mon corps à l'expérience du rituel photographique, j'ai toujours cru, sans en douter, qu'il était le principal responsable de l'intensité inhérente aux images que je produis. Or, à la lumière de ce qui a été relevé antérieurement, et quand j'observe attentivement les deux images proposées

un peu plus haut (**Figures. 1.10 et 1.11**), je déduis que la tension qui émane des photographies ne provient pas uniquement de la présence du corps qui prend la pose, qui se retient et se contient pour l'image. Je constate qu'il y a, au sein du rituel et dans la composition des images, plusieurs forces, opérations et éléments qui permettent de créer une charge dramatique.

Lorsque j'affirme que le corps n'est pas le seul à charger les images d'une tension implosive, c'est que j'ai décelé cette force de retournement dans l'esthétique, les compositions et les mises en scène que j'élabore. Ainsi, au niveau de la construction des images et dans l'instantanéité de la prise de vue, je prends des décisions qui ont pour effet d'augmenter, d'accentuer les forces d'isolation et de condensation qui sont déjà à l'œuvre dans le rituel et dans le médium photographique.

De cette façon, pour en arriver aux images que l'on voit plus haut, les idées qui prévalaient avant la prise de vue ont été mises à l'épreuve, elles ont dû se soumettre à la logique interne du rituel, à une expérience photographique du huis clos. Pour tout dire, quand j'amorce le processus de création et que je m'apprête à réaliser un nouvel ensemble d'images, il y a toujours une idée simple, préexistante, à partir de laquelle tout se construit, puis évolue. Cette proposition initiale privilégie à chaque fois une économie de moyens, et consiste la plupart du temps en une palette chromatique, un choix d'éclairage, des éléments de décors, une idée de pose ou de posture pour le corps. De la sorte, toutes les images qui font partie d'un ensemble photographique découlent de prémisses communes. À titre d'exemple, dans l'instantanéité de la prise de vue, je peux créer une image (**Figure. 1.10**), puis décider d'en produire une seconde (**Figure. 1.11**) à partir d'éléments qui composaient la première. Ici, le miroir, le cube et le drap noir de l'image de gauche ont généré la création de l'image de droite, qui n'était pas prévue : cette image n'avait pas été pensée, imaginée, avant d'entrer dans le processus du rituel photographique. D'une prise de vue à l'autre, le fait de soumettre, à tout coup, les idées de départ aux procédures du rituel photographique (espace scénique restreint, travail en studio, isolation du sujet, etc.) favorise l'élaboration d'un réseau d'images qui se répondent entre elles. Alors qu'elles ont été conçues à des moments

différents, les photographies peuvent ainsi se retrouver côte à côte et participer à la constitution d'un même ensemble.

RETOUR SUR IMAGES

En ce sens, je pourrais comparer ma façon de créer les images photographiques à une conception, une écriture contrapuntique. Le contrepoint étant une technique musicale qui se construit à l'aide d'une courte idée mélodique, pour ensuite superposer des lignes mélodiques différentes et distinctes en mouvements parallèles. Conséquemment, d'envisager la réalisation des œuvres et le développement des idées selon le mode opératoire du contrepoint a permis de comprendre le rôle et la présence des images « autres » - celles qui ne sont pas du corps - au sein des ensembles photographiques. Aussi, je réalise que ces images « autres » n'agissent pas comme de simples éléments qui viennent ponctuer les images du corps : les images, quelles qu'elles soient, ont une valeur et une voix propres, de même qu'elles contribuent, chacune à leur façon, à la cohésion de l'ensemble photographique qu'elles composent. Enfin, paradoxalement, je constate que le rituel photographique fonctionne comme un système clos, tout en favorisant l'émergence et la création d'idées nouvelles. Tel un laboratoire d'épreuves, d'essais et d'expérimentations, il constitue un espace scénique restreint, mais à l'intérieur duquel tout peut advenir.

Quand j'aimais à regarder la photographie. Le jour où je n'ai plus fait confiance aux yeux (Figure 1.3), je me rappelle que ce qui contribue à rapprocher le sujet de l'image d'un certain type de vue dans un même lieu à l'en distancier. Sans contact, l'image du noir de l'éclairage devient plus direct, de la figure isolée et du cadavre est peut-être de concentrer les regards et l'attention en un point précis dans la photographie. En fait, nous regardons, on se trouve assez près du corps et de la peau. Le point de vue est celui par la photographie nous porte à une distance du sujet. Mais, à part cela, qu'est-ce que la photographie révèle à propos de ce corps? Qu'est-ce qu'on reconnaît? Qu'est-ce que le sujet et qu'est-ce que notre regard du regard du noir et du clair-obscur, cette image n'est qu'une vision fragmentaire, partie du corps, sans tête et presque dépourvue de bras.

FINALE

RETOUR SUR IMAGES

Jusqu'ici, une attention a été portée aux forces qui provoquent, dans les œuvres, un mouvement de rapprochement pour orienter, diriger les regards. Au moment de la prise de vue, ces forces commencent à agir, alors que les idées d'images se confrontent aux procédures du rituel photographique et au mode opératoire du contrepoint. Mues par les forces d'isolation et de condensation qui les animent, les photographies qui résultent de ce processus ne favorisent pas l'expansion, le déploiement vers l'extérieur : dans un mouvement de « retournement », d'implosion, chacune des images induit, en tant que forme autonome, un retour de la tension à l'intérieur du cadre.

À présent, je souhaite revenir sur les trois d'images évoquées dans le « Deuxième mouvement » (**Figures 1.9, 1.10 et 1.11**) afin de déceler comment les photographies peuvent produire, dans un même temps et dialectiquement, des mouvements qui s'opposent et se contredisent.

Quand j'observe à nouveau la photographie *Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots* (**Figure 1.9**), je m'aperçois que ce qui contribue à rapprocher le sujet de l'image d'un éventuel regardeur concourt dans un même élan à l'en distancier. Sans contredit, l'usage du noir, de l'éclairage localisé (clair-obscur), de la figure isolée et du cadrage ont pour effet de concentrer les regards et l'attention en un point précis dans la photographie. En tant que regardeur, on se trouve assez près du corps et de la peau. Le point de vue adopté par la photographe nous place à une distance du corps/sujet qui nous permet de voir les os saillants de la colonne vertébrale et les cicatrices de ventouses. Mais à part cela, qu'est-ce que la photographie révèle à propos de ce corps? Qu'est-ce qu'on reconnaît? Quoiqu'elle isole le sujet et qu'elle dirige notre regard au moyen du noir et du clair-obscur, cette image n'offre qu'une vision fragmentaire, partielle du corps : sans tête et presque dépourvu de bras,

plongé dans l'obscurité, il faut admettre que cette photographie nous maintient à distance du corps autant qu'elle nous en rapproche.

Cette sensation de distance est en partie attribuable au fait que le corps n'ait pas de contexte. Le travail photographique en studio, le cadrage et l'éclairage isolent le sujet dans l'image, mais de la même façon privent de l'ancrer, de le rattacher à un lieu concret et précis. Cette photo, comme la majorité des images que je produis, ne cherche pas à restituer une scène dans sa globalité. Au contraire, les plans se rabattent et se compriment pour abolir l'illusion d'espace. La profondeur spatiale et la perspective s'en trouvent réduites, sinon complètement annulées. Les repères visuels qui disparaissent, de concert avec la pose photographique qui fige la scène en un moment d'immobilité, concourent à produire un effet de non-lieu, d'arrachement hors du temps.

Dans le même ordre d'idées, mais en m'attardant cette fois au couple d'images (**Figures 1.10 et 1.11**), je pense à l'usage du médium photographique en fonction des œuvres que je réalise. La photographie, de par sa nature indicielle et co-référentielle, me permet de mettre en scène une distance dans le « trop près », de provoquer un éloignement dans le familier (le connu). En regardant ces images, je comprends que je choisis le médium photographique parce qu'il constitue, précisément, une expérience de la croyance et de l'évidence. Au niveau de la conception des œuvres, je mise sur le fait que la photo « témoigne de » pour instaurer, face à l'image, une relation à un univers qu'on veut bien croire possible (vraisemblable). Pour solliciter le regardeur, je produis des mises en scène qui exacerbent l'interdépendance entre photographique et réalité. Puisqu'elle est indéfectiblement liée à ce qu'elle représente, la photographie, même lorsqu'on la sait truquée ou construite de toutes pièces, induit un rapport à l'image qui se fonde sur la croyance.

Or, dans le couple d'images, qu'est-ce qui est mis en scène? Qu'est-ce qu'on peut reconnaître? À droite, un corps de dos et habillé de noir, avec plus au loin, une forme rectangulaire. À gauche, une nature morte, des arêtes, du tissu? L'absence

d'indication quant au lieu, le cadrage qui exclut volontairement certains éléments (la tête du personnage, entre autres) et l'éclairage qui ne met en lumière que certaines parties des images viennent contrecarrer la fonction indicielle du médium dans le but d'instaurer un doute, une incertitude quant à l'origine de l'image et de ce qu'elle livre. Ce qui est reconnu d'emblée, une figure humaine de dos, pourrait prendre une tournure inquiétante, car la mise en scène photographique la transforme pour lui conférer une charge dramatique – charge dont elle était, initialement, dépourvue.

Bien que l'on associe facilement l'inquiétant à l'effrayant, cette notion pourrait se manifester autrement au sein des œuvres. C'est-à-dire qu'une image pourrait receler un potentiel d'inquiétante étrangeté lorsqu'à travers elle, on croit voir quelque chose d'indéfinissable qui ne renvoie plus au sens qui lui est d'ordinaire rattaché. « À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté.¹² » Vis-à-vis une œuvre, faire l'expérience de l'incertitude intellectuelle à cause d'un manque à voir ou à nommer se poserait donc comme une des conditions à l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté (d'inquiétante familiarité). « L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble, [...] L'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même; il est aigu et étouffé, il crie en silence.¹³ »

De la même façon, la conception contrapuntique des images et les rapports d'échelle brisés engendrent, à l'intérieur des ensembles photographiques, des renversements, récurrences et déplacements qui prédisposent à une expérience de l'étrangement familier. Dans le diptyque (**Figures 1.10 et 1.11**), le mode opératoire du contrepoint a conduit à la création d'images complètement différentes, mais à partir d'éléments qui sont les mêmes. Au sein des ensembles photographiques, cette manière de concevoir instituée, par des renvois formels, des effets qu'on peut

¹² Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio/ Essais, 1985, p. 216.

¹³ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 84 et 87.

lier au déjà-vu (le retour du même) et à la mise en abîme. Qui plus est, par la rencontre de ces photographies, il y a confrontation d'images ayant des points de vue, des cadrages opposés. Ainsi, l'objet (**Figure 1.11**) qui devient plus gros (parce que plus près) que le corps (**Figure 1.10**) provoque un renversement, une inversion des rôles grâce auxquels le corps peut acquérir le statut d'objet et l'objet faire corps.

En conséquence, mettre le corps en scène dans un tel contexte, qui détourne la photo de son caractère indiciel, détache mon travail de la tradition du portrait et du documentaire en photographie. Délestée de tout souci de transparence et de « vérité », l'image peut déformer, se révéler incomplète ou trompeuse, elle peut « pointer » pour déjouer les codes, la connaissance et le discours :

Benjamin appelle cela un *analphabétisme de l'image* : si ce que vous regardez n'appelle en vous que clichés linguistiques, alors vous êtes devant un cliché visuel, et non devant une expérience [...]. Si vous vous trouvez, au contraire, devant une telle expérience, la *lisibilité des images* n'ira justement plus de soi, car privée de ses clichés, de ses habitudes : elle supposera d'abord le *suspens*, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués, dépossédés de votre capacité à lui donner un sens, voire même à le décrire [...].¹⁴

En ce qui concerne les images que je produis, il n'est en aucun cas question de pervertir le sens ou de s'en éloigner. Il s'agit plutôt de faire en sorte que l'œuvre ne plonge pas son vis-à-vis dans un décodage, une analyse, une lecture unilatérale, il s'agit de faire vivre, par la sensation, un état qui sollicite une mémoire inconsciente et collective, l'universel dans le particulier, un « [...] fond partagé en commun; [...] qui vient de bien plus loin qu'une subjectivité, [...] et qui fait contrepoids au risque d'affirmation hautaine de soi, orientant même vers un effacement ou du moins une discrétion du soi ou plutôt du je [...].¹⁵ »

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image brûle*, p.35, in *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman/textes réunis par Laurent Zimmermann*, Georges Didi-Huberman et al, Nantes : Cécile Defaut, 2006.

¹⁵ André Clair, *Sens de l'existence : recherche en philosophie contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 161.

La photographie, telle que je la pense et que je la construis, cherche à produire une mobilisation d'ordre viscéral et intellectuel, un phénomène qui engage et confronte dans un même temps nos aptitudes/habitudes à regarder. La question du lieu, ainsi que la relation espace-corps prennent ici tout leur sens, dans la mesure où l'expérience du regard, de la vision et de la perception, pourrait se vivre telle une rencontre. Cette rencontre, indissociable de la notion de présence, irait évidemment au-delà d'un face-à-face entre une œuvre et son destinataire : il est de ce fait presque impossible de dissocier la vision -regarder- d'une perspective phénoménologique, en ce sens que « l'expérience du Voir [...] est aussi celle d'un Habiter [...], d'un [être-au-monde].¹⁶ »

À l'intérieur du processus de création, puis au niveau des images, la rencontre du corps et du photographique favorise l'opposition permanente entre deux mouvements contraires et conflictuels : le rapprochement et la distanciation. Cet affrontement dialectique me permet d'instaurer, à travers les œuvres, une situation de tension, une structure dramatique qui conduit à la sensation d'un point culminant. En regard des œuvres, la dialectique doit se comprendre comme un mouvement, une co-présence, un point de partage entre réalité et fiction, entre mouvement et immobilité, entre fragment et totalité. Elle doit « se comprendre [...] dans la dynamique d'un lieu constamment inquiet, opérateur d'une constante inquiétude visuelle : un lieu fait pour placer le regard dans une *double distance* toujours inapaisée.¹⁷ » Chercher à provoquer la confrontation de distances contradictoires au moment de la création, puis de la réception d'une œuvre, c'est en quelque sorte permettre l'émergence d'une expérience dialectique visuelle. Entre corps et œuvre, les pouvoirs de dévoilement et d'aveuglement de l'image se conjuguent dans un mouvement oscillatoire, créant un champ expérientiel ouvert, une dialectique du don et de la perte, un espace pour le désir.

¹⁶ Jean-Claude Beaune (dir. publ.) et al, *Phénoménologie et psychanalyse : étranges relations*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1998, p. 113.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1992, p. 99.

Béances, exposition de fin de maîtrise présentée au CDEx,
du 13 au 25 février 2009



Figure 1.12 *Le jour où je n'ai plus fait confiance aux mots*, 2006,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 74,9 x 75,9 cm.



Figure 1.13 *Sans titre # 2*, 2007,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 75,1 x 106 cm.

Figure 1.14 *Sans titre # 3*, 2008
photographie couleur (épreuve chromogénique),
47 x 74,4 cm.



Figure 1.14 *Sans titre # 3*, 2009,
photographie couleur (épreuve chromogénique),
47 x 39,4 cm.



Figure 1.15 *Sans titre # 4*, 2009,
photographie couleur (épreuve chromogénique),
47 x 39,4 cm.



Figure 1.16 *Sans titre # 5*, 2009,
photographie couleur (épreuve chromogénique),
47 x 39,4 cm.



Figure 1.17 *Sans titre # 6*, 2009,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 74 x 75,6 cm.

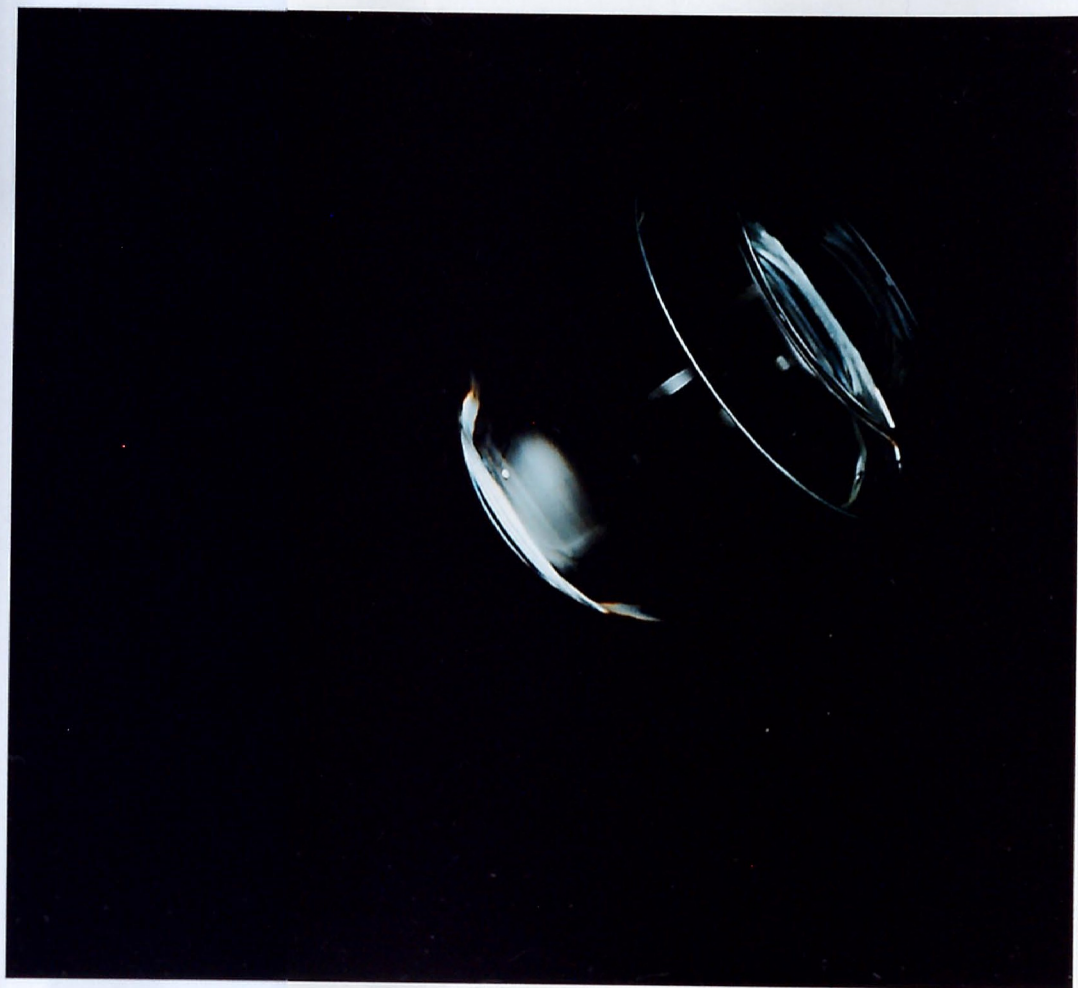


Figure 1.18 *Sans titre # 7*, 2009,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 74,9 x 82 cm.

Figure 1.19 *Sans titre # 1*, 2007,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 74,9 x 70,3 cm.



Figure 1.19 *Sans titre # 1*, 2007,
photographie couleur (épreuve chromogénique), 74,9 x 70,3 cm.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- Beaune, Jean-Claude (dir. publ.) et al. *Phénoménologie et psychanalyse : étranges relations*. Coll. « Milieux ». Seyssel : Champ Vallon, 1998, 286 p.
- Clair, André. *Sens de l'existence : recherche en philosophie contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2002, 251 p.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, 4^{ième} éd. Coll. « La vue le texte ». Paris : La Différence, 1996, 112 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1992, 208 p.
- Didi-Huberman, Georges et al. « *L'image brûle* ». In *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman/textes réunis par Laurent Zimmermann*. Nantes : Cécile Defaut, 2006, 204 p.
- Durand, Régis. *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*. Coll. « Mobile matière ». Paris : La Différence. 1990, 218 p.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Coll. « Folio/Essais ». Paris : Gallimard, 1985, 342 p.
- Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire. Tome 1*. Coll. « Erres Essais ». Montréal : Le Quartanier, 2007, 245 p.
- Jean, Marie-Josée (comm.). *L'image complice : The Knowing Image*. Catalogue d'exposition (Rotterdam, Nederlands Foto Instituut, 10 septembre-29 octobre 2000 et Bruxelles, Contretype (CO2), la Raffinerie, 22 novembre-22 décembre 2000). Montréal : Vox, centre de diffusion de la photographie, 2000, 1 v. (non pag.), ill. (certaines en coul.).
- Mauron, Véronique (éd.) et Claire de Ribaupierre (éd.). *Le corps évanoui : les images subites*. Paris : Hazan, 1999, 271 p.

MARION LANDRY

Béances



13 au 25 février 2009

Au CDEx,

405, rue Ste-Catherine Est,

local JR-970, Montréal.

(Métro BERRI-UQAM, coin St-Denis)

Vernissage:

Vendredi 13 février 17h30 à 21h30


Ouvert du mardi au vendredi,

de 13h00 à 19h00,

et le samedi,

de 12h00 à 18h00.

Commanditaire:

 **L.L. Lozeau**